

4. Пудов А.Г. Символическая онтологизация сознания как основа конструирования этноса на этапе этногенеза / А.Г. Пудов // Этносоциум и межнациональная культура. – 2014. – №7 (73). – С. 110–116.

5. Тишков В.А. Реквием по этносу: Исследования по социально-культурной антропологии / В.А. Тишков. – М.: Наука, 2003. – 544 с.

## **ВИЗУАЛЬНАЯ ДИНАМИКА УКРАИНСКОЙ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ М. БАХТИНА<sup>1</sup>**

***Суковатая Виктория Анатольевна***

*доктор философских наук, профессор, Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина, Украина, г. Харьков*

*e-mail: semiramida7@rambler.ru*

**Аннотация.** Актуальность работы обусловлена недостаточной изученностью феномена украинской смеховой культуры и ее визуальными репрезентациями. В работе рассмотрены визуальные и концептуальные особенности современной украинской смеховой культуры при помощи эстетического и семиотического методов. Проанализированы наиболее яркие явления постсоветской украинской смеховой культуры: маски-шоу, джентельмен-шоу, Файна Юкрайна, Верка Сердючка.

**Ключевые слова:** визуальность, смеховая культура, смех, популярная культура, украинская культура, бурлеск, травестизм, кросс-дрессинг.

Концепция «смеховой культуры» была введена в социально-гуманитарный дискурс и разработана философом М.М. Бахтиным прежде всего в его фундаментальных работах «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» [1] и «Проблемы поэтики Достоевского» [2]. Особое внимание смеховой культуре в контексте философии и психоанализа уделяли З. Фрейд [11] и А. Бергсон [4]. В советский и постсоветский периоды проблемами смеха как части культурного сознания и

---

<sup>1</sup> Концептуальная часть настоящего исследования была подготовлено благодаря гранту Шведского Института для выпускников и частично представлена на конференции «Бахтинские теории на практике: академическая продукция, художественные работы, политический активизм», которая прошла в Стокгольме, в Швеции, в июле 2014 г. Автор выражает благодарность администрации Шведского Института за поддержку.

популярной культуры занимались В. Пропп [10], Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Понырко [8], Ю. Бореев [6], Л. Карасев [7] и другие. Однако следует заметить, что большая часть работ, посвященных смеховой культуре, написаны либо на советском материале [9], либо на материале русской национальной традиции [5]. Также следует обратить внимание на то, что при изучении смеховой традиции практически не уделялось внимания визуальным аспектам репрезентации смешного на эстраде и специфике национальных форм постсоветского смеха. В связи с этим целью нашей работы является изучение эволюции и форм смеха в украинской популярной культуре в контексте визуальной динамики и философии смеха М. Бахтина.

При первом взгляде визуальная смеховая культура в Украине последних двадцати лет представляет чрезвычайно пестрое явление. На наш взгляд, смеховое сознание современного украинца наиболее полно воплощено в визуальных формах популярной культуры и представляет собой «полифонический» хронотоп (в терминологии М. Бахтина): это юмористические и сатирические шоу, комические фильмы, пародийные программы. Если типологизировать жанровые и визуальные формы смешного, то среди них можно выделить следующие:

1) это классические советские комедии, которые продолжают пользоваться популярностью как у поколения, рожденного в СССР, так и у молодежи, рожденной в постсоветский период, причем эти комедии нередко становятся объектами украинских пародий, что, безусловно, свидетельствует об их популярности («Полосатый рейс», «Бриллиантовая рука», «Берегись автомобиля»);

2) классические западные комедии, которые влияют на «смеховое сознание» украинской аудитории (например французские комедии «Фантомас», «Игрушка»; американские романтические комедии «Французский поцелуй», «Правдивая ложь»);

3) российские юмористические сериалы разного художественного уровня и тематики (как, например, «Легенда о Тампуке» или «Интерны» и менее удачные кальки с американских сериалов «Счастливы вместе»);

4) российские шоу-программы, как новые, так и произведенные в 1990-х гг. (КВН, «Аншлаг», «Кривое зеркало», «Камеди Клуб»,

«Большая разница», «ОСП-студия», «Осторожно, модерн!», а также концерты таких культовых авторов и артистов, как Михаил Жванецкий, Геннадий Хазанов, Аркадий Арканов, Михаил Задорнов, Максим Галкин, Юрий Гальцев), продолжающие активно влиять на украинскую смеховую культуру;

5) западноевропейские телевизионные шоу и сериалы, такие как «Шоу Бенни Хилла» или «Мистер Бин», которые широко демонстрировались в Украине;

6) собственно украинские комедийные сериалы, такие как «Сваты»;

7) украинские шоу-программы комедийного содержания, количество которых существенно возросло в последнее десятилетие. Именно на украинских комедийных программах и персонажах мы и хотим остановиться.

Если говорить об украинских продуктах комедийного жанра, то первые из них в начале 1990-х гг. были в значительной степени ориентированы на советскую комедийную культуру, однако переосмысленную в русле перестройки, распада коллективной идентичности, поиска новых ценностей и постмодернистской эстетики: они подвергали пародированию советскую художественную стилистику и политическую риторику и переводили их на уровень абсурда и гротеска. Наиболее ярким украинским комедийным проектом такого рода стал сериал «Маски-шоу», поставленный одесской комик-труппой под управлением Георгия Делиева. Сериал вышел на экраны в 1991 г. и сохраняет значительное количество поклонников вплоть до настоящего времени. Значительное количество серий этого шоу было посвящено пародийно-гротесковым деконструкциям типических сюжетов советской журналистики и литературы 1970–1980-х, еще остро памятной зрителю 1990-х. Некоторые серии так и назывались: «Маски» в колхозе» (1998), «Маски» в партизанском отряде» (1998), «Маски» в армии» (1993). В визуальном плане, с одной стороны, эстетика этого шоу отсылала к стилистике немого кино. С другой стороны, это были очевидные традиции советской клоунады, перенесенные на постсоветскую тематику. Также, на наш взгляд, в этом проекте можно обнаружить влияние итальянской комедии дель-арте, так как актеры на протяжении всех серий

как правило изображали один и тот же социальный или национальный тип («интеллигент», «провинциал», «толстяк», «милиционер», «секс-бомба»), который действовал в соответствии со своим характером в разных бытовых или социальных ситуациях. Тип смеха, характерный для этого шоу, можно квалифицировать как карнавальный, ярмарочно-балаганный, но редко «сатирический». Комизм, как правило, был обусловлен нелепой внешностью, подчеркнутой утрированностью облика персонажей в стиле буффонады. В визуальном плане и на уровне контента этот сериал делал акцент на нелепостях советского прошлого, как бы утверждая «симулятивный» характер советских официальных штампов.

Другое украинское юмористическое шоу, ставшее популярным не только в Украине, но и в России, также было создано в Одессе. «Джентльмен-шоу» было основано участниками команды КВН Одесского госуниверситета «Клуб одесских джентльменов». Актеры «Джентльмен-шоу» делали акцент на еврейско-одесской тематике, разыгрывании скетчей на семейно-бытовые, гендерные, национальные темы. Визитной карточкой этого шоу, особенно на первых порах, стала визуальная отсылка к стилистике популярного советского сериала о Шерлоке Холмсе (1979–1986), где герои в своей внешности и одежде воспроизводили поздний викторианский стиль. Сюжеты самого шоу часто строились на создании комического эффекта от столкновения «высокой» викторианской внешности персонажей и их сниженного бытового поведения и содержания диалогов. Белые шарфы в костюмах героев «Джентльмен-шоу» служили визуальной отсылкой к эпохе «фраков и смокингов» (см. у А.С. Пушкина в «Евгении Онегине»: «Но панталоны, фрак, жилет, Всех этих слов на русском нет»), наполняя при этом визуальные атрибуты прошлого актуальным для 1990-х, как правило, снижено-насмешливым семантическим содержанием.

Принципиально новым шагом в развитии украинской популярной культуры можно считать появление шоу Андрея Данилко в созданном им образе Верки Сердючки. Первые выступления Данилко в роли Верки Сердючки на украинском телеканале «1 + 1» состоялись в 1997 г. в программе «СВ-шоу», представленной несколько вульгарной, но добродушной и находчивой проводницы. На наш

взгляд, важным источником визуального конструирования образа Верки Сердючки стала украинская традиция народного бурлескного театра, основанная на переосмыслении и пародировании «высокого штиля» в искусстве. Бурлеск использовался в итальянском, английском викторианском и американском эдвардианском театре, а уже в XX в. – во множестве западноевропейских и американских фильмов, что достаточно активно исследовалось западными учеными [13]. Английский термин «экстраваганца» как раз был изобретен по отношению к театральным представлениям XIX – начала XX в., которые характеризовались не просто «свободным» стилем выражения, но также свободным комбинированием элементов разных жанров в одном представлении: бурлеска, пантомимы, кабаре, пародии, а также цирка, варьете и водевиля [17]. Такая «экстраваганца» в своей основе имела элементы «карнавального» мышления, о котором в свое время писал М. Бахтин, утверждая, что карнавал – это время, в котором «все дозволено», потому что «все перевернуто»: «...карнавальная жизнь – это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере «жизнь наизнанку»... Отменяется дистанция между людьми и вступает в силу особая карнавальная категория – вольный амильярный контакт между людьми...» [2]. К основам украинской бурлескной традиции следует отнести, прежде всего, пародийную поэму Ивана Котляревского «Энеида», построенную в форме сниженной деконструкции античной «Энеиды» Вергилия. Однако бурлеск характерен не только для литературной традиции, но также широко представлен в украинском фольклоре и в украинском «школьном» театре XVII–XVIII вв. Для украинской бурлескной традиции характерно соединение комического с ужасным, фантастического с обыденно-низовым, лирического и иронического, что последовательно использовалось А. Данилко в визуальных образах Верки Сердючки (вариант гоголевского «смеха сквозь слезы»). Визуальный и стилиевой бурлеск с элементами карнавализации использовался во многих образах Верки Сердючки: например, во время выступления на Евровидении в 2007 г. в Хельсинки Верка Сердючка была одета в платье от Dolce&Gabbana с макияжем и в стиле американской секс-иконы Мэрилин Монро. В своем шоу Андрей Данилко репрезентирует не просто стилиевой

и жанровый бурлеск, но конструирует как бы «двойную» пародию, или «пародию на пародию»: выводит на европейскую сцену украинскую провинциальную женщину, которая сама по себе является «пародией» на массовую культуру, ее бурлескным «снижением»; но при этом конструирует пародию и на визуальную символику американской массовой культуры из знаменитого фильма «В джазе только девушки», как бы сталкивая «высокий» и «низкий» масскульт в подчеркнуто парадоксальном, экстравагантном стиле.

В украинском фольклорном смехе и его визуальных репрезентациях можно отметить также наличие феномена «раблезианство». «Комическое раблезианство» реализуется, на наш взгляд, в визуальной стилистике, тяготеющей к значительному преувеличению, гротескному «укрупнению» всех возможных «удовольствий жизни», в первую очередь телесных: в частности, в образе Верки Сердючки намеренно подчеркивается ее неправдоподобно большой бюст, громоздкие украшения, любовь к блестящей мишуре. Наряду с «раблезианством» как визуальным образом в фигуре Верки Сердючки активно используется кросс-дрессинг (гендерное переодевание), явление, мало разработанное в советской популярной культуре (исключение: фильм «Здравствуйте, я ваша тетя»), однако распространенное в субкультуре европейских кабаре и репрезентированном в таких американских фильмах, как «Виктор-Виктория», «Мисс Даутфайер». Однако кросс-дрессинг в образе Верки Сердючки имеет своим источником не традиции европейского драг-квин шоу (Drug-queen show) и не гендерный трансвестизм (ношение одежды другого пола как репрезентация особенностей гендерной или сексуальной идентичности). Кросс-дрессинг Верки Сердючки репрезентирует, на наш взгляд, идею принципиального отказа от «нормативности» в духе постмодернистских традиций квинресс, «маскарадное» понимание конструируемого гендера (в концепции Дж. Батлер [3]). На визуальном уровне Верка Сердючка репрезентирует себя через создание «трансгендерного тела» и принципиальную апелляцию к бурлескному китчу как способу его осмеяния. Верка Сердючка говорит на «суржике», то есть смеси русского и украинского языков, которая долгое время воспринималась как сниженная речевая форма, противостоящая грамотной, литератур-

ной речи, как своего рода «культурный китч». Однако значительная часть не-городской Украины говорит на разных вариантах суржика и для большой массы людей именно суржик (а не литературный украинский или русский языки) является родным. В частности, американская славистка Л. Биланюк выделяет пять основных категорий суржика в Украине [12], среди которых «урбанизированный вариант сельской речи»; «сельская смесь диалектов»; «речь культурных билингвов» и др. При этом исследовательница рассматривает суржик достаточно широко, не только как языковую, но также как культурную, архитектурную, концептуальную *трансгрессию* в рамках национальной культуры и идентичности. Иначе говоря, если в традиционной (нормативной) культуре суржик в жизни, на сцене или в кино рассматривался как вариант «китча» («подделки» под «настоящий язык»), то в современной постмодернистской культуре статус суржика существенно переосмыслен: суржик понимается как способ репрезентации субъективности той части населения, которая не только в языковом, но и в культурном плане находится как бы в ситуации «множественной» [16] или «гибридной» [15] идентичности, но оценивает это отнюдь не негативно, а как факт своей *поликультурной* принадлежности (нахождения субъекта в *гетеротопии*, используя терминологию М. Фуко [14]). Отсюда следует, что если в советской комедии 1961 г. «За двумя зайцами» с блистательными актерами О. Борисовым и М. Криницыной, речевой и культурный суржик символизирует своего рода вариант «советского китча», то в мюзикле-римейке 2003 г. (с А. Пугачевой, М. Галкиным и Веркой Сердючкой) суржик, на котором разговаривает персонаж А. Данилко, представлен как «культурная трансгрессия» и вариант культурной субъективности, наряду со множеством других. Трансгрессивность образа Верки Сердючки проявляется, на наш взгляд, и на уровне психологии: в подсознании почти каждого человека присутствуют страх одиночества, провинциальности, публичной «потери лица». Визуализируя эти страхи на сцене, делая их выпуклыми и одновременно осмеивая их, Сердючка как бы «освобождает» зрителей от этих страхов, замещая их радостью повседневного бытия, здоровой телесности и сексуальности. Именно *транзитивный характер* образа Сердючки, заполняющий лакуну

между центром и периферией, между украинской и русской культурами, между идеалами «высокой культуры» и реалиями «массового сознания» делает его, на наш взгляд, ярким примером «карнавальной» (в терминологии М. Бахтина), «бурлескной» культуры и одновременно жанра «экстраваганцы».

Еще одним примером использования элементов карнавализации в современной украинской смеховой культуре (перемены местами «верха» и «низа», нормативного и трансгрессивного, мужского и женского, советского и национального фольклорного) как на уровне содержания, так и визуальных репрезентаций, может служить шоу «Файна Юкрайна». Сериал «Файна Юкрайна» задумывался как украинский аналог российского скетч-шоу «Наша Russia» и британского «Маленькая Британия», однако в процессе развития он приобрел черты национального своеобразия и активно микшировал традиции буффонады, суржика, пародии, кросс-дрессинга и травестиизма, впервые легализованные на украинской эстраде Веркой Сердючкой. Героями шоу являются, как правило, представители разных социальных и профессиональных групп украинского общества: менеджеры, журналисты, одинокие женщины «бальзаковского возраста», которые работают уборщицами в Верховной Раде, ученые и космонавты, сельские целители-шарлатаны. Популярной является фольклорная комическая пара Антон и Маричка из провинциального городка; герои еще советских анекдотов и комедий Профессор и Студент, Прапорщик и Генерал; это также персонажи, пародирующие известные фильмы, такие как Доктор Хлус и его помощник, выпускник тернопольской медакадемии – пародия на американского Доктора Хауса. Однако при этом «Файна Юкрайна» создает своеобразный продукт с выраженной национальной составляющей: персонажи «Файна Юкрайна» как бы возрождают мудрый юмор «села» в стиле «малороссийских комедий» И. Котляревского и Г. Квитки-Основьяненко. Стремление репрезентировать «народную» точку зрения на события, едкая и остроумная критика чиновников, политиков, эстрадных «звезд» характерна для «Файной Юкраины». Визуальной репрезентацией этого шоу является кросс-дрессинг: всех персонажей, включая женские типы, играют два актера С. Притула и А. Молочный, используя мотивы карна-



вального осмеяния официоза, характерные для народного балаганного театра.

Мы не будем подробно останавливаться на других популярных украинских юмористических шоу («Вечерний квартал», «Виталька», «Золотой гусь», «Бойцовский клуб», «Рассмеши комика», «Вечерний Киев») и на их визуальной специфике, так как это должно стать темой отдельного и более широкого исследования. Обозначим основные черты визуальной динамики украинской смеховой популярной культуры:

- источниками современной украинской смеховой культуры являются, с одной стороны, советская юмористическая традиция (например кабачок «13 стульев») и, с другой стороны, традиции украинского бурлеска (гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки») и фольклорного обрядового осмеяния (картина И. Репина «Запорожцы пишут письмо...»), а также инкорпорирование традиций европейского кабаре и эксцентрической комедии;

- наиболее популярные комедийные артисты (Верка Сердючка) широко используют формы абсурдно-парадоксального, фольклорно-обрядового и иронично-пародийного юмора, тесно связанного с карнавальными стихией смеха, демонстрируя при этом сочувствие к «маленькому человеку»;

- в украинской смеховой культуре широко представлены комедийные шоу с политико-сатирической направленностью; можно заметить, что украинский смех реализует «резистентные» функции по отношению к власти: когда у субъекта или социальной группы возникает ощущение несправедливости и невозможности изменить ситуацию, то юмор помогает не только снятию страха, но и проявлению эмоций сопротивления и возвращения чувства собственного достоинства;

- в украинской постсоветской культуре ощутима визуальная динамика: от деконструкции советской образности в 1990-х гг. в популярных шоу-программах к усилению фольклорной, карнавальной, бурлескной традиции к воспроизведению мотивов «вертепа» – украинского балаганного театра, как на уровне контента, так и на уровне эстетики.

## Литература

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970 гг. / М. Бахтин // Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2002. – Т. 6. – 304 с.
3. Батлер Дж. Лакан, Ривьер и стратегии маскарада / Дж. Батлер // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000. – М.: РОССПЭН, 2005. – С. 422–441.
4. Бергсон А. Смех / А. Бергсон // А. Бергсон, Ж.-П. Сартр, К. Симон. Смех. Тошнота. Дороги Фландрии. – М.: Панорама, 2000. – С. 71–26.
5. Борисов С.Б. Эстетика «черного юмора» в российской традиции / С.Б. Борисов // Из истории русской эстетической мысли: межвуз. сб. науч. тр. – СПб., 1993. – С. 139–152.
6. Боров Ю. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю. Боров. – М.: Искусство, 1970. – 272 с.
7. Карасев Л.В. Феноменология смеха / Л.В. Карасев // Человек. – 1990. – № 2. – С. 175–183.
8. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси / Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Поньрко. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.
9. Меньшикова Е. Гротескное сознание: явление советской культуры / Е. Меньшикова // Сатиры трагедии русской литературы. – URL: [http://www.fedy-diary.ru/?page\\_id=3715](http://www.fedy-diary.ru/?page_id=3715)
10. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.
11. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд // Я и Оно: Сочинения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1999. – 1040 с.
12. Bilaniuk L. Contested Tongues. Language Politics and Cultural correction in Ukraine / L. Bilaniuk. – Cornell University Press: Ithaca and London, 2005. – 230 p.
13. Briggeman J. Burlesque: A Living History / J. Briggeman. – Bear Manor Media, 2009. – 444 p.
14. Foucault M. Different Spaces / M. Foucault // Faubion, James D. editors. Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault, 1954–1984, Volume 2. trans. Robert Hurley. – N. Y.: The New Press. – P. 175–185
15. Hybrid Identities: Theoretical and Empirical Examinations / ed. by Keri E. Iyall Smith, Patricia Leavy. – 2008. – 409 p.

16. Spickard P. Multiple Identities: Migrants, Ethnicity, and Membership / P. Spickard. – Indiana University Press, 2013. – 344 p.

17. Zeidman I. The American Burlesque Show / I. Zeidman. – Hawthorn Books, Inc. 1967. – 271 p.

## ОТ ВИЗУАЛЬНОГО ПОВОРОТА К ЭСТЕЗИОПОВОРОТУ

**Уколова Марина Сергеевна**

*кандидат философских наук, доцент, Чувашский  
государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева,  
Россия, г. Чебоксары  
e-mail: ukolova-marina@rambler.ru*

**Аннотация.** В статье предлагается и объясняется модель перехода от лингвистического к визуальному повороту и прогнозируется новый поворот – эстеziоповорот (от греч. *αἴσθησις* – «чувство, ощущение»). Дана критика визуальной культуры как моносенсибельной, в противовес которой возникают тенденции к поликанальности и целостности в восприятии действительности.

**Ключевые слова:** визуальный поворот, эстеziоповорот, моносенсибельность, биканальность, полисенсибельность.

Культура Новейшего времени отмечена многочисленными кризисами и сломами. Именно на эту эпоху приходится и стремительная смена философско-мировоззренческих парадигм, которые принято называть «поворотами». Главными среди них являются лингвистический и визуальный. Мы полагаем, сегодня пришло время говорить о новом повороте в культуре – эстеziоповороте. Исследованию того, как происходит переход от визуальной парадигмы к новой, и посвящена данная статья.

Первый поворот в истории XX в. традиционно связывают с именами Л. Витгенштейна, Э. Гуссерля, Р. Рорти, которые рассматривали «язык как предельное онтологическое основание мышления и деятельности» [3, с. 418]. Толчком для развития данной установки послужила самоидентификация гуманитарных наук, произошедшая в начале XX в. благодаря В. Дильтею (различение «наук о природе» и «наук о духе») и Г. Риккерту (разграничение «наук о природе»